Capítulo I

OS HUMANISMOS E O MONUMENTO ANTIGO

Pode-se situar o nascimento do monumento histórico em Roma, por volta do ano 1420. Após o exílio de Avignon (1305-1377) e, logo depois, do Grande Cisma (1379-1417), Martinho V restabelece a sede do papado na Cidade devastada, cujo poder e prestígio ele pretende recuperar. Um novo clima intelectual se desenvolve em torno das ruínas antigas, que doravante falam da história e confirmam o passado fabuloso de Roma, cujos esplendores Poggio Bracciolini e seus amigos humanistas pranteiam, condenando-lhes a pilhagem.

Os cortes cronológicos têm um valor essencialmente heurístico. Eles requerem ser modulados em função de exceções, de antecipações e de sobrevivências. Ver-se-á que o interesse intelectual e artístico atribuído por uma pequena elite do *Quattrocento* aos monumentos da Antigüidade era produto de uma longa maturação e tivera precedentes desde o último quartel do século XIV.

Mas não seria preciso fazer remontar essa gênese a tempos ainda mais remotos? Devemos até nos perguntar se, como certos historiadores aventaram, os homens da Antigüidade e da Idade Média não lançaram esse mesmo olhar, de historiador e preservador, sobre os monumentos e objetos de arte do passado. A coleção antiga de obras de arte, que antecipa o museu, parece ter surgido no fim do século III a.C. Entre a morte de Alexandre e a cristianização do Império Romano, o território grego revela à elite

culta de seus conquistadores um tesouro de edifícios públicos (templos, *stoá*, teatros, etc.) que devem se afigurar, a seus olhos, como monumentos históricos, da mesma forma que, mais tarde, na Europa medieval, os monumentos romanos seriam olhados pelos clérigos de cultura humanista. São essas analogias ilusórias e superficiais?

No âmbito de uma obra dedicada principalmente ao Ocidente cristão, não posso evocar a Antigüidade senão de forma pontual; tampouco posso reunir as peças do debate. Outros o fizeram[1] e alguns pontos de referência bastarão.

Arte grega clássica e humanidades antigas

Reino de Pérgamo[2]: os atálidas procuraram com fervor, sensibilidade e perseverança, as esculturas e os objetos de arte decorativa que a Grécia clássica produziu sem jamais os colecionar. Conhecidas pelos testemunhos de Pausânias, de Políbio e de Plínio, as coleções dos atálidas não pertenciam nem à categoria dos tesouros, religiosos e fúnebres, tais como foram acumulados nos túmulos egípcios ou no *opisthódomos* dos templos gregos, nem à categoria de curiosidades, recolhidas ao sabor das guerras, rapinas, viagens ou heranças pelos curiosos de todos os tempos. Esses objetos foram procurados, escolhidos e adquiridos por sua qualidade intrínseca. Átalo I mantém emissários em toda a Grécia e, em 210 a.C., mandou que se fizessem as primeiras escavações conhecidas da história. O mesmo movimento leva-o, assim como a seus sucessores, a admirar e a mandar copiar em sua capital os grandes monumentos helênicos.

1. Pode-se reportar, especialmente, a algumas obras, acompanhadas de importantes bibliografias. J. Alsop, *The Rare Art Traditions. The History of Art Collecting and its Linked Phenomena*, Princeton-Nova Iorque, Harper and Row, 1982, cujo autor talvez não confesse inteiramente sua dívida para com F. H. Taylor, *The Taste of Angels*, Boston, Little Brown, 1948; R. Krautheimer, *Rome, Profile of a City 312-1308*, Princeton, Princeton University Press, 1980; J. Adhémar, *Influences antiques dans l'art du Moyen Age français*, Londres, Instituto Warburg, 1939.
2. E. V. Hansen, *The Attalides of Pergamon*, Ithaca, Cornell University Press, 1947.

Roma: em 146 a.C., ao partilhar o butim entre os exércitos aliados que se seguiu ao saque de Corinto, o general romano L. A. Múmio ficou desconcertado com os lances que Átalo II oferecia pagar pelos objetos a que os romanos davam pouca importância: ele assegura o direito de preempção de uma pintura de Aristides (com mais de um século), que envia imediatamente, com algumas estátuas, em oferenda aos deuses de Roma. Já se considerou esse episódio[3] como a data do nascimento simbólico do objeto de arte e do ato de colecioná-los entre os romanos.

Os objetos gregos espoliados pelos exércitos romanos começam por entrar discretamente no interior de algumas residências patrícias, mas seu *status* muda no momento em que Agripa pede que as obras entesouradas no recôndito dos templos sejam expostas à vista de todos, à luz viva das ruas e dos grandes espaços públicos.

Desde então, como acontece com tanta freqüência em outros domínios, Roma oferece um espetáculo ambíguo[4], sobre o qual o olhar do século XX fica tentado a projetar os valores e atitudes da sociedade ocidental, pós-medieval ou mesmo atual. Roma conhece colecionadores de arte, eruditos como Asínio Pólio, refinados como Ático, vorazes como Sêneca, desconfiados como Cícero, apaixonados como Verres, a ponto de perder a vida por ela. Roma conhece um mercado de arte, especialistas, falsários, corretores. Roma espoliou a Grécia em escala equivalente à das pilhagens napoleônicas: pense-se nas quinhentas estátuas de bronze tiradas do santuário de Delfos e cujos restos se encontram atualmente no palácio de Diocleciano, em Split, e no de Adriano, em Tívoli. Roma assistiu à construção — executada a mando deste último imperador dentro dos limites da mesma mansão Adriana — do primeiro museu de arquitetura em escala natural.

A comparação com a modernidade ocidental deve, contudo, ser relativizada. Na verdade, nenhum princípio proíbe a destruição dos edifícios ou dos objetos de arte antigos. Sua preservação se deve

3. J. Alsop, op. cit., p. 195.
4. Podemos nos reportar às sugestões de P. Veyne (especialmente em *Le Pain et le cirque*, Paris, Le Seuil, 1976, e em *L'Élegie érotique romaine*, Paris, Le Seuil, 1984), tanto mais interessantes por ser o autor o teórico de uma epistemologia da diferença.

a causas aleatórias. Além disso, nem os bens móveis colecionados (esculturas, pinturas, vasos, camafeus) nem os edifícios antigos (religiosos ou civis) admirados são investidos de um valor histórico.

Dois traços — étnico e cronológico — marcam sua diferença em relação aos monumentos e ao patrimônio histórico ocidental. Todos os objetos que encantaram os atálidas, depois os romanos, são de origem grega[5]. Com exceção de algumas obras do começo do século VI, eles pertencem exclusivamente aos períodos clássico e helenístico. Seu valor não se prende à sua relação com uma história à qual conferissem autenticidade ou permitissem datar, nem à sua antigüidade: dão a conhecer as realizações de uma civilização superior. São modelos, servem para suscitar uma arte de viver e um refinamento que só os gregos tinham. Os atálidas queriam fazer de sua capital um centro de cultura grega. Os romanos procuravam impregnar-se do mundo plástico grego pela visão, assim como procuravam imbuir-se do pensamento da Grécia pelo uso de sua língua. Não se tratava de uma medida reflexiva e cognitiva, mas de um processo de apropriação: fragmentos de arquitetura ou de escultura, objetos de artesanato grego, que adquiriam um novo valor de uso uma vez assimilados à decoração das termas, da rua, dos jardins públicos e privados, da residência, ou ainda após terem sido transformados em repositórios da vida doméstica.

Enfim, a mesma prudência deve ser observada quanto à interpretação do valor estético atribuído às criações da Grécia clássica. É verdade que uma nova experiência da beleza, mediatizada pela consciência, desenvolve-se a partir do século III a.C., mas, em geral, ela continua subordinada a outras categorias de práticas. Além disso, percebem-se, na maioria dos colecionadores, motivos estranhos ao prazer próprio da arte: prestígio[6] para os conquistadores, esnobismo para os novos-ricos, lucro ou prazer do jogo para outros.

5. Ver o artigo fundamental de P. Gros, "Les statues de Syracuse et les 'dieux' de Tarente (la classe politique romaine à la fin du III^{e} siècle avant J.-C.)", *Revue des études latines*, Paris, Les Belles Lettres, 1980.

6. Os despojos de guerra e sua quantidade simbolizam o valor militar daqueles que os levam em triunfo a Roma, em desfiles que os franceses imitaram durante a Revolução de 1789 e no final das campanhas de Bonaparte.

Mas as mesmas tendências, poder-se-ia perguntar, não caracterizam grande parte dos colecionadores de arte atuais? Além disso, o estilo e o comportamento do amante da arte parecem manifestos tanto em Pérgamo quanto em Roma, onde Sila[7] foi o iniciador de Verres. Entretanto, as preferências e escolhas não são orientadas por uma visão do passado. Para que se possa, com razão, falar de monumento histórico, falta a essa época o distanciamento da história, apoiado num projeto deliberado de preservação.

Restos antigos e *humanitas* medieval

A relação que se mantinha com os monumentos da Antigüidade clássica, entre a época das grandes invasões e o fim da Idade Média, parece menos complexa.

Em uma Europa coberta de monumentos e edifícios públicos pela colonização romana, esses séculos causaram uma terrível destruição. Dois fatores principais levaram a isso. De um lado, o proselitismo cristão: certamente as invasões bárbaras dos séculos VI e VII devastaram menos que o proselitismo dos missionários à mesma época, ou o dos monges teólogos que, no século XIII, transformaram em pedreira o anfiteatro de Treves, demoliram os anfiteatros de Mans (1271) e o templo de Tours. De outro, a indiferença em relação aos monumentos que haviam perdido seu sentido e seu uso, a insegurança e a miséria: os grandes edifícios da Antigüidade são transformados em pedreiras[8], ou então recuperados e desvirtuados; em Roma, no século XI, os arcos do Coliseu são fechados, ocupados por habitações, depósitos, oficinas, enquanto na arena se constrói uma igreja e a fortaleza dos Frangipani; o Circus Maximus se enche de habitações, que são alugadas pela congregação de São Guido; os arcos do teatro de Pompéia são ocupados por co-

7. Ele era especialmente apegado a uma estatueta de ouro de Apolo, a ponto de levá-la em todas as suas campanhas. Pode-se perguntar também quanto havia de superstição nesse comportamento.

8. Em Roma, um decreto legaliza em 459 a espoliação dos edifícios "cujo estado não permite conserto".

merciantes de vinho e por *trattorie*, os do teatro de Marcellus, por trapeiros, adeleiros e tabernas. Na Provença, os anfiteatros de Arles são transformados em fortaleza; suas arcadas são fechadas, constrói-se um quarteirão de habitações sobre suas arquibancadas e edifica-se uma igreja ao centro[9]. Até nos arcos de triunfo erguem-se torres de defesa, como a que foi erigida no século XII sobre o arco de Sétimo Severo pelos Frangipani.

Nessa mesma época, no entanto, grande número de obras e de edifícios do paganismo foram objeto de conservação deliberada, estimulada de forma direta ou indireta pelo clero, que se tornara o único depositário de uma tradição letrada[10] e da *humanitas* antiga. Monumentos ou patrimônio histórico precoce? Não podemos responder antes de tentar analisar as motivações dessa atitude de preservação.

Razões práticas de economia, em primeiro lugar, adotadas em tempos de uma crise em que a população era dizimada, a construção dispendiosa, as tradições artesanais decadentes. No século VI, a atitude do papa Gregório I é exemplar. Em Roma, toma a si a tarefa de manutenção do parque imobiliário, e pratica uma política de reutilização que será continuada por seu sucessor Honório: as grandes residências patrícias são transformadas em monastérios, suas salas de recepção em igrejas. Exteriormente, ele recomenda aos missionários: "Não destruam os templos pagãos, mas só os ídolos que neles estão. Quanto aos edifícios, limitem-se a aspergi-los com água benta e neles colocar seus altares e relíquias"[11]. A conduta do bernardo-eremita* é elevada a doutrina.

9. Esses "acréscimos" foram destruídos e o monumento foi desobstruído em 1837. As Arenas de Nîmes sofreram o mesmo processo. Cf. p. 95.

10. I. Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, t. 2, Paris, Le Seuil, 1948, especialmente o capítulo sobre "O cristianismo e a educação clássica", no qual o autor mostra que os primeiros cristãos, "tão intransigentes em seu desejo de ruptura com o mundo pagão, cujos erros não paravam de denunciar", não criaram uma escola de inspiração religiosa, distinta da escola pagã de tipo clássico — o que parecia ser uma necessidade imperativa —, mas conservaram os métodos da escola clássica.

11. De acordo com J. Adhémar, op. cit.

* Bernardo-eremita: crustáceo que vive em conchas abandonadas de outros moluscos. (N. T.)

O interesse utilitário não era o único, porém, na preservação dos remanescentes antigos. Outros motivos relacionavam-se ao saber literário e à sensibilidade. Monumentos e objetos pagãos traziam aos clérigos o eco de textos familiares. O interesse e o respeito por essas obras são coerentes com as posições da Igreja em relação às letras e ao saber clássico, ora promovidos em nome das "humanidades", ora condenados por paganismo. Assim, o apoio à *humanitas* e às artes antigas culmina durante esses breves e parciais renascimentos que Panofsky chamou de *renascenses*[12], nos séculos VIII e IX, no contexto da política carolíngia, depois nos séculos XI e XII, impulsionados pelos grandes abades humanistas. Quando Guilherme de Volpiano, Gauzelin de Saint-Benoît-sur-Loire, Hugues de Cluny, depois Hildebert de Lavardin, João de Salisbury, Suger de Saint-Denis, ou Guibert de Nogent vão a Roma, é com todo o entusiasmo de sua cultura clássica que admiram os monumentos e procuram identificá-los.

Encanto intelectual, claro, mas também sensibilidade: as obras antigas fascinam por suas dimensões, por seu refinamento e a maestria de sua execução, pela riqueza de seus materiais. Tesouro, com uma aura de maravilhoso, elas se integram a uma das duas "estéticas"[13] da Idade Média, aquela que Suger defende contra Bernard de Clairvaux. Quando o abade de Saint-Denis manda consertar o mobiliário de sua igreja, ele admira "o trabalho maravilhoso", "a suntuosidade faustosa" de um painel do altar feito por "artesãos bárbaros [...] mais faustoso que os nossos" e "a escultura mui delicada, que hoje não encontra igual, [das] pastilhas de marfim [da cadeira]", que vai além de qualquer expectativa humana pela "descrição que oferece das cenas antigas"[14].

12. E. Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Estocolmo, Almqvist und Wiksells, 1960, tradução francesa *La Renaissance et ses avant-courriers*, Paris, Flammarion, 1976.

13. O termo, evidentemente, é impróprio. Permito-me empregá-lo remetendo à magistral obra de E. de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, Bruges, 1946, reimpressão, Genebra, Slatkine, 1975.

14. *Mémoire de l'abbé Suger sur son administration abbatiale*, I. "De administratione", XXXIII e XXXIV, citado segundo a edição de E. Panofsky, *Abbot Suger on the Abbey Church of Saint-Denis*, op. cit.

O valor quase mágico atribuído aos remanescentes da Antigüidade, a curiosidade que despertam, o prazer que eles oferecem aos olhos são exemplificados nos manuscritos de dois clérigos do século XII. Com seus *Mirabilia urbis Romæ*, Benedictus, cônego de São Pedro, apresenta, por volta de 1155, o primeiro guia dedicado exclusivamente aos monumentos pagãos de Roma, no qual as identificações geralmente fantasistas, são, porém, sempre ligadas a lembranças literárias. Quanto ao jurista inglês conhecido pelo nome de Magister Gregorius, ele não sabe se deve atribuir as maravilhas visitadas durante sua viagem a Roma à magia ou ao trabalho dos homens[15]. Quando conta ter percorrido muitas milhas, por três vezes, para ir admirar no Quirinal uma Vênus executada com "uma perícia tão maravilhosa e inexplicável, que ela parecia se ruborizar com a própria nudez", ele revela o comportamento de um amante da arte. Devemos enquadrar na mesma categoria seu ilustre compatriota Henrique, bispo de Winchester, que João de Salisbury, também colecionador de estátuas antigas, descreveu como um verdadeiro obcecado por arte antiga[16].

O interesse e o entusiasmo suscitados pelos monumentos antigos nos proto-humanistas do fim da Antigüidade e da Idade Média já não antecipam a experiência dos humanistas do século XV? A confiar nos entusiasmos e no lirismo dos autores medievais, poder-se-ia acreditar nisso. Uma diferença insuperável, porém, opõe as duas formas de humanismo e suas respectivas relações com a Antigüidade: a distância (histórica) que o observador do *Quattrocento* estabeleceu, pela primeira vez, entre o mundo contemporâneo, ao qual ele pertence, e a longínqua Antigüidade cujos vestígios estuda. Para os clérigos do século VIII ou do XII, o mundo antigo é ao mesmo tempo impenetrável e imediatamente próximo. *Impenetrável*, pois os territórios romanos ou romanizados tornaram-se cristãos, a visão pagã do mundo não vigora mais, ela não é mais concebível. As expressões literárias ou plásticas, tornadas indecifráveis pela perda de seu referente, reduziram-se a formas

15. *Narracio de mirabilibus urbis Romæ*, edição de R. B. C. Huyghens, Leyden, 1970.

16. Em sua *Historia pontificalis*. O epigrama de Horácio *"Insanit statuas veteres Damasippus emendo"* foi aplicado a H. de Winchester por zombaria, ao que ele respondeu que o trabalho dos escultores pagãos era bem superior ao dos cristãos.

vazias. *Próximo*, pois essas formas vazias, ao alcance da vista e da mão, são imediatamente passíveis de transposição e transpostas para o contexto cristão, em que são interpretadas de acordo com códigos já conhecidos[17].

Henrique de Winchester ou Gregorius talvez sejam brilhantes exceções. Como quer que seja, a formulação e as fórmulas da admiração não devem ser dissociadas de seu contexto. Quando, no começo do século XII, em seu grande poema sobre Roma, Hildebert de Lavardin se extasia diante de um trabalho que não poderá ser "nem igualado", "nem refeito", e quando evoca a "paixão dos artesãos" (*studio artificium*) que foram responsáveis por essas imagens que a natureza não seria capaz de produzir, não devemos nos esquecer de que ele começa por louvar a mutilação (purificadora) da Cidade, cujas exigências são insustentáveis e cujos restos[18] ele pode doravante desfrutar com a consciência tranqüila. R. Krautheimer salientou essa ambivalência, chegando mesmo a interpretá-la por um enfoque de amor-ódio. Ele mostrou, além disso, como o proto-humanismo se apropriara, literalmente, dos remanescentes do mundo antigo, cristianizando-os.

A ausência de distanciamento, também descrita por E. Panofsky em suas análises da transmissão das formas e dos temas antigos durante a Idade Média[19], é o denominador comum de todas as condutas relativas à herança da Antigüidade greco-romana. Bernard de Chartres e Gilbert de La Porrée aplicam ao idealismo platônico e às categorias de Aristóteles os paradigmas da teologia cristã. Um escultor românico integra monstros antigos na representação de uma cena bíblica; um iluminador veste com trajes medievais os heróis da mitologia grega. O mesmo se dá com relação aos objetos ou monumentos da Antigüidade: quaisquer que sejam o saber das

17. Abelardo retoma, para defender o estudo da literatura clássica, o argumento de Santo Agostinho: *"Propter eloquii venustatem et membrorum pulchritudinem"* ("por causa da graça de sua palavra e da beleza de sua construção").

18. Uma parte do duplo poema de Hildebert é reproduzida por R. Krautheimer, op. cit., p. 200-2.

19. Cf. *Renaissance and Renascences*, op. cit., e também E. Panofsky e F. Saxl, *"Classical Myth in Mediaeval Art"*, *Metropolitan Museum Studies*, 1932, e J. Seznec, *La Survivance des dieux antiques*, Londres, Instituto Warburg, 1940.

pessoas que deles dispõem e o valor que lhes é atribuído, eles são assimilados diretamente e introduzidos no círculo das práticas cristãs, sem que se tenha criado à sua volta a distância simbólica e as interdições que uma perspectiva histórica fatalmente implicaria. A alteridade de uma cultura estranha não poderia ser assumida. Os edifícios são investidos de inocência e familiaridade, sem hesitação nem escrúpulo, como o são as formas plásticas e os textos filosóficos.

Móveis ou imóveis, as criações da Antigüidade não desempenham, pois, o papel de monumentos históricos. Sua preservação é, de fato, uma reutilização. Ela se apresenta sob duas formas distintas: reutilização global, combinada ou não com reformas; fragmentação em peças e pedaços, utilizáveis para fins diferentes e em lugares diversos.

Suger tinha como cálice[20] um precioso vaso antigo de pórfiro, engastado, por um ourives medieval, entre as patas, as asas e o pescoço de uma águia de prata dourada. Da mesma forma, o palácio imperial de Treves foi transformado, no século IX, em uma catedral cujo piso, "constituído de mármores de diversas cores", e as portas, "recobertas de um ouro avermelhado semelhante ao jacinto mui claro", são admirados pelo bispo Hincmar[21]; em Vienne, no Lyonnais, o templo de Augusto e de Lívia, depois de eliminado o muro de sua *cella*, transforma-se, nessa mesma época, na igreja de Notre-Dame-de-la-Vie.

Os monumentos antigos não são, contudo, apenas "reciclados"; eles também são, com a mesma simplicidade e desenvoltura, cortados em partes e pedaços, incorporados em seguida a construções novas, para embelezá-las e decorá-las. Aliás, nem sempre é fácil distinguir o que é uma reutilização, mesmo espoliadora, do que J. Adhémar considera uma verdadeira obra de preservação[22]. Colunas, capitéis, estátuas, frisos esculpidos são, desse modo, retirados dos edifícios que faziam a glória das cidades antigas. A partir do século VI, Roma é a maior fonte de materiais prestigiosos para os novos santuários, erigidos em seu próprio território (Saint-Laurent-hors-les-Murs, Saint-Pancrace, Sainte Agnès, etc.) ou em outros lugares na própria Itália e em outros países.

20. Hoje conservado no Louvre.

21. Citado por J. Adhémar, op. cit.

22. Segundo Adhémar, os grandes abades consideravam "esses novos usos (dos monumentos antigos) como o único meio de preservá-los e conservar-lhes a admiração da posteridade", op. cit., p. 104.

Carlos Magno manda vir de Roma e de Ravena, com a autorização do papa Adriano I, os mármores e as colunas que iria utilizar em Aix-la-Chapelle e em Saint-Riquier. Desiderius manda buscar em Roma colunas, bases e capitéis para sua abadia do Montecassino (1066). Suger, ampliando Saint-Denis, se desespera: "Onde vou encontrar colunas de mármore ou semelhantes ao mármore? Eu pensava nisso, refletia, procurava nas regiões mais diversas e mais distantes e nada encontrava. Ao meu espírito ansioso só ocorria uma solução: ir a Roma; no palácio de Diocleciano, com efeito, e nas outras termas, sempre admiramos colunas de mármore; fazê-las vir por uma frota segura pelo Mar Mediterrâneo, depois pelo mar da Inglaterra, e dali pelo curso sinuoso do Sena, obtê-los assim a grande custo de nossos amigos e mesmo de nossos inimigos, os sarracenos, junto aos quais seria preciso passar — tal era a solução que, durante muitos anos e depois de tantas buscas vãs, considerávamos com angústia"[23]. Mas, súbito, aconteceu um milagre; ele descobriu, próximo a Pontoise, "uma pedreira admirável" e desistiu do projeto.

Roma, contudo, não é, de forma alguma, a única reserva de fragmentos antigos. Em Lyon, são os mármores do *Forum vetus* que ajudam a construir Saint-Martin-d'Ainay; e suas colunas, a abside da catedral. Mas em geral as viagens são mais longas. Em 1049, Odilon de Cluny manda buscar os materiais de sua abadia na Provença; Nîmes e Arles fornecerão igualmente esculturas e colunas à catedral de Saint-Germain d'Auxerre, às igrejas de Saint-Germain-des-Prés, em Paris, e de Moissac.

Não é preciso multiplicar os exemplos. Os pequenos renascimentos que abriram caminho para o Renascimento não permitiram sistematizar a perspectiva artificial, que contudo já esboçara. Elas tampouco permitiram que se tivesse uma visão perspectiva dos monumentos da Antigüidade.

23. *Mémoires de l'abbé Suger sur son administration abbatiale*, III, "De consecratione", ibid.

É preciso, no entanto, salientar as condições especiais que fizeram que Roma fosse a primeira a tomar distância em relação à sua herança antiga e a situá-la num espaço histórico.

Saliente-se, logo de saída, que a própria Cidade, que marcou com suas instituições urbanas e sua arquitetura todos os territórios conquistados do Império, apresentava a maior concentração de edifícios antigos famosos. E principalmente que, apesar das dolorosas incertezas do século IV e dos sucessivos saques feitos pelos bárbaros, a cultura clássica transmitida pelos patrícios convertidos continuava viva na cidade. Além disso, os papas assumiram a condição de herdeiros de Roma, primeiro contra a tradição bizantina, depois contra a barbárie dos invasores e, finalmente, contra a hegemonia dos imperadores alemães.

Eles exerciam, em especial, as responsabilidades tradicionais dos imperadores romanos em matéria de edificação e de arquitetura. Desde o começo do século V[24], a renovação do classicismo levou-os a substituir as basílicas constantinianas por modelos mais puros e refinados, inspirados nas termas de Trajano, de Caracala, de Diocleciano e nas basílicas de ordens superpostas de Trajano e de Sétimo Severo, que adquiriram, assim, um novo valor. Em 408, faz-se um decreto favorecendo o uso secular dos templos a serem protegidos como monumentos públicos. Os desastres do século VI levam à conversão dos edifícios seculares em igrejas: em 526-530, a sala de audiências do administrador regional (*préfet*) se transforma na igreja de São Cosme e São Damião; em 580, uma sala cerimonial do século I recebe a igreja de Santa Maria Antica; depois, sob Honório, o senado do Fórum romano é convertido em igreja de Santo Adriano. Em compensação, e sem dúvida porque a tradição clássica permanece mais próxima e mais viva em Roma, Gregório, o Grande, e seus sucessores se revelam, mais na Cidade que em qualquer outro lugar, hostis à cristianização dos templos. O Panteão, dedicado em 609 à Virgem Maria[25], constitui um precedente durante cerca de trezentos anos.

24. Cf. R. Krautheimer, op. cit., p. 191 e ss.

25. Tinha o nome de Santa Maria Rotunda. Depois, em 618, ele é consagrado a todos os santos e coloca-se um altar em seu nicho principal em 830. O segundo templo cristianizado, o de Fortuna Virilis, só o foi entre 872 e 882.

É difícil traçar as fronteiras, nessa obra salvadora dos papas, entre as medidas ditadas pela conveniência e as que são inspiradas pelo interesse histórico ou ainda pela vontade de afirmar uma identidade por meio dos monumentos. Duas memórias são solicitadas ao mesmo tempo por duas séries de *monumentos*: uma, mais próxima, de uma instauração religiosa que estrutura a vida cotidiana e define seu horizonte; e outra, mais distante, de um passado temporal e glorioso. São essas duas memórias entrelaçadas que evocam conjuntamente São Pedro e o Coliseu, São João de Latrão e a coluna de Marco Aurélio, Santa Maria de Trastevere e o arco de Tito, tais como se encontram reunidos no estreito campo de ouro da Bula de Luís IV da Baviera[26].

A presença visual simultânea, em Roma, desses dois tipos de monumentos, que remetem a duas tradições tão distantes, certamente levavam a uma impressão de diferença e à criação de uma outra distância em relação aos monumentos da Antigüidade. O decreto pelo qual o Senado romano protege a coluna de Trajano em 1162 é ambíguo: "Queremos que ela fique intacta até o fim dos tempos (...). Aquele que atentar contra ela será condenado aos piores castigos e seus bens serão confiscados". Monumento ou já monumento histórico? Impossível fazer a distinção. Reescrevendo a história, pode-se imaginar que o monumento histórico teria nascido um século antes, se os papas não tivessem sido obrigados a deixar Roma, abandonando-a aos saqueadores e às ervas daninhas.

Quando Martinho V voltou para lá definitivamente, em 1420, Roma havia se tornado, para uma população de cerca de 17 mil habitantes, o *desabitato*. Os grandes monumentos antigos jaziam entre as vinhas e as pastagens, quando não estavam atulhados e cobertos de habitações. A estrutura da Roma imperial fora apagada pelo traçado processional de uma cidade de peregrinação[27].

No quadro da revolução do saber que a Itália vive então, essa mesma imagem arruinada de uma Antigüidade que se acabara de descobrir à luz resplandescente dos textos quase obriga o olhar a dar

26. (1328) atualmente no museu de Munique.

27. Segundo o testemunho do autor da vida de Martinho V, in *Latinæ vitæ*, cf. P. Sica, citado por V. Fontana, *Artisti e Committenti nella Roma del Quattrocento*, Roma, Istituto di studi romani, 1973.

aos monumentos romanos uma dimensão histórica. É nesse contexto mental, nesses lugares e sob a designação genérica de "antigüidades" que é preciso situar o nascimento do monumento histórico. Seriam necessários mais três séculos para que ganhasse seu nome definitivo.

A fase "antigüizante" do *Quattrocento*

Chamo assim a primeira fase do desenvolvimento dessa tendência porque o interesse pelos vestígios do passado enquanto tais concentra-se apenas nos edifícios e obras da Antigüidade, com a exclusão de todas as outras épocas. Numerosos testemunhos permitem fixar por volta de 1430 o excepcional despertar do olhar distanciado e esteta, despojado das paixões medievais, que, pousado sobre os edifícios antigos, metamorfoseia-os em objetos de reflexão e de contemplação. Contudo, convém repetir, essa nova atitude começou a ser preparada desde a segunda metade do *Trecento*. Os historiadores e os historiadores da arte[28] que se debruçaram sobre os movimentos artísticos da Itália do *Quattrocento* identificaram e distinguiram no *Trecento* duas posturas originais características respectivamente dos humanistas e dos artistas. Essas duas posturas contribuíram para uma primeira conceituação da história como disciplina e da arte como atividade autônoma. Elas são também uma condição necessária para que se constitua o objeto que chamamos de monumento histórico, que está ligado às noções de história e de arte por uma relação generativa.

Por um lado, pois, uma abordagem literária introduz o que se poderia chamar de "efeito Petrarca". Por meio dos textos clássicos, que sua leitura filológica e crítica quer restaurar em sua pureza original, Petrarca revela uma Antigüidade (*Vetustas*) desconhecida, que ele qualifica de santa e sagrada, em seu poema "África" (1338). Essa Antigüidade fulgurante relega às trevas da ignorância os séculos

28. Cf. especialmente E. Panofsky, *Renaissance and Renascences*, op. cit., e R. Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton, Princeton University Press, 1956, cap. XIX.

do Ocidente cristão, que contribuíram para que fosse ignorada e para que suas obras-primas fossem desvirtuadas. E se, pela primeira vez, em seu halo de luz, ela adquire um caráter de perfeição e de modelo, revela também sua profunda alteridade. A leitura purificadora do poeta, que queria ler os versos de Virgílio sem barbarismos nem glosas, descobriu e instituiu a distância histórica. Caberá aos seus sucessores aprofundá-la cada vez mais[29].

Desde então, para Petrarca e seu círculo de amigos, os edifícios antigos adquirem um novo valor. Estes são portadores de uma segunda mediação, que confere autenticidade e confirma a dos livros. São testemunhos da realidade de um passado que se consumou. Eles são arrancados ao domínio familiar e banalizante do presente para fazer brilhar a glória dos séculos que os edificaram. Com sua presença, prodigalizam a ressonância fabulosa dos textos gregos e latinos, e esse poder se manifesta, mais do que em qualquer outro lugar, em Roma.

À época em que Petrarca escreve o poema "Africa", no entanto, os edifícios clássicos estão a serviço de uma relação ainda exclusivamente textual com a Antigüidade. A forma e a aparência dos monumentos romanos não requerem a sensibilidade visual; eles dão uma legitimidade à memória literária. Mais que seus monumentos individuais, é todo o sítio de Roma que evoca antes de tudo "um modo de vida exemplar (...), a *virtus* e a virilidade"[30]; em uma palavra, um clima moral.

Em 1375, um letrado amigo de Petrarca, o médico Giovanni Dondi, envia suas impressões de Roma ao frei Guglielmo de Cremona: "Eu vi, diz ele, estátuas de bronze ou de mármore preservadas até hoje e os numerosos fragmentos dispersos de esculturas quebradas, os arcos de triunfo grandiosos e as colunas em que está esculpida a história de ações notáveis, e outros monumentos erigidos publicamente em honra de grandes homens que estabeleceram a paz e salvaram o país de perigos ameaçadores (...) como me lembro de ter lido; eu vi tudo isso não sem uma grande excitação,

29. Cf. E. Garin, *Moyen Age et Renaissance*, Paris, Gallimard, 1969, especialmente parte I, cap. IV, p. 87 e parte II, cap. V.

30. R. Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, op. cit., p. 295.

desejando que tu também possas, um dia, vê-lo, caminhando, eventualmente parando, dizendo talvez para ti mesmo: 'Aí estão as provas [*argumenta*] de grandes homens...' ".

Chegou-se a dizer dessa carta, assim como de outras correspondências contemporâneas, que elas davam de Roma uma imagem "quase enfaticamente não visual"[31]. Sua vinculação exclusiva ao mundo da escrita e suas preocupações essencialmente filológicas, literárias, morais, políticas, históricas continuaram até as primeiras décadas do século XV, e muitas vezes até bem mais tarde, a condicionar a postura e o olhar dos humanistas que faziam a viagem a Roma. Coluto Salutati, que foi o elemento-chave do humanismo florentino já na última década do século XIV e que chamou o grego Chrysoloras a Florença em 1396, e Leonardo Bruni, o chanceler-historiador, não fogem à regra. É verdade que a visita de ambos é mais orientada e dá mostras de leituras mais numerosas e mais precisas. Ela é também facilitada pela presença, em Roma, de letrados que, tal como Poggio[32], desempenham o papel de guias com paixão e competência.

Esses visitantes, contudo, salvo exceção, não estão interessados nos monumentos em si. Para eles, o testemunho do texto sobre o passado é mais importante que todos os outros. Os humanistas vêm evocar e invocar principalmente Cícero, Tito Lívio, Sêneca, em seu ambiente. Aos edifícios antigos, eles preferem as inscrições que os recobrem. Em 1452, no prólogo a *De re ædificatoria*, Alberti resume as limitações dessa atitude que ele, de sua parte, já superara: "(Os) túmulos dos romanos e os vestígios de sua antiga magnificência que vemos à nossa volta nos ensinaram a dar crédito aos testemunhos dos historiadores latinos que, com toda a certeza, de outro modo nos pareceriam menos críveis".

Por outro lado, a essa abordagem literária dos edifícios antigos opõe-se, mais tarde, na passagem do século XIV para o XV, uma abordagem sensível, feita pelos "homens da arte" (*artifices*[33]) que,

31. R. Krautheimer, ibid., p. 294, antes de citar a carta de Dondi.

32. O grande humanista florentino aí permanece no período de 1403 a 1458, com interrupções apenas quando viaja.

33. Mais que pelo termo "artesãos", prefiro qualificar assim aqueles que praticam as artes, no sentido medieval e renascente de *ars*. *Artifices:* plural de *artifex*.

diferentemente dos humanistas, interessam-se sobretudo pelas formas. Com efeito, cabe a escultores[34] e a arquitetos descobrir em Roma o universo formal da arte clássica. É o que se poderia chamar de "efeito Brunelleschi", na medida em que o arquiteto da cúpula de *Santa Maria del Fiore* é o mais ilustre desses descobridores. Mas ele não é o primeiro.

A carta de Dondi, citada anteriormente, já leva em conta esse segundo "efeito", impulsionado pelos *artifices*, e que, longe de se confundir com o "efeito Petrarca", afigura-se estrangeiro e estranho aos humanistas. Após ter confiado ao correspondente suas próprias reações de letrado, Dondi lhes opõe a "de nossos *artifices* modernos" diante dos edifícios antigos, estátuas e outros objetos análogos "da Roma antiga": "[Eles] os examinam de perto, e ficam estupefatos. Eu próprio conhecia um escultor de mármore, um virtuoso nesse domínio, famoso entre aqueles que a Itália possuía então (...). Mais de uma vez, eu o ouvi mencionar as estátuas e as esculturas que vira em Roma com uma tal admiração e veneração que parecia estar fora de si [...]. Ele louvava o gênio dos autores dessas figuras para além de toda medida e concluía que, se essas esculturas tivessem ao menos uma centelha de vida, elas seriam melhores que aquelas que a natureza produz".

Os arrebatamentos desse escultor anônimo parecem iguais aos de Henrique de Winchester ou de Gregorius. Contudo, a semelhança da formulação encobre uma diferença capital: não se trata mais de um letrado, mas de um *artifex* que se exprime por intermédio de Dondi. O prazer ao qual ele se entrega está ligado à especificidade de sua práxis. Nem é preciso dizer que um tal pra-

34. A processo de autonomia do campo das artes plásticas, que com Vasari tornar-se-ão as "artes do desenho", não se origina unicamente no interesse desses arquitetos e escultores pelas obras da Antigüidade. Panofsky mostrou como a preocupação política havia levado os letrados toscanos a dar, no século XIV, um novo lugar a seus artistas, que promoviam um estilo original em relação aos cânones bizantinos. O renascimento da política nacional encontra sua metáfora numa renovação (sem relação com o antigo) do verdadeiro na pintura. G. Villani († 1347), depois Boccaccio (1313-1375) associam a figura de Giotto à glória de Florença. Esta segunda fonte, que provém dos letrados, não tem pois uma relação imediata com a experiência estética. A importância atribuída à arte resulta de uma reflexão moral e política associada ao sentimento nacional.

zer, nascido unicamente da qualidade das esculturas dos edifícios antigos, independentemente de seu valor simbólico, já fora experimentado por muitos mestres pedreiros ou escultores medievais. A novidade da experiência relatada por Dondi está no fato de que a contemplação desinteressada da obra antiga é assumida e reivindicada de forma explícita. Estabelece-se, assim, uma distância em relação aos vestígios da Antigüidade, análoga à que tomavam os sucessores de Petrarca.

A abordagem do *artifex* e o mundo das formas plásticas nem por isso se tornam menos inacessíveis, regra geral, à sensibilidade dos letrados. Estes continuam refratários a elas durante as primeiras décadas do século; enquanto isso, Brunelleschi repete as viagens de estudos a Roma[35], onde observa e aprecia os edifícios antigos; Donatello, Ghiberti e Luca della Robbia, por sua vez, da mesma forma que Brunelleschi, e às vezes com ele, vêm repetidas vezes de Florença analisar em Roma os modelos da escultura clássica.

Segundo alguns historiadores, porém, a síntese das duas abordagens, artística e letrada, teria sido realizada durante o último quartel do século XIV. A carta de Dondi a Guglielmo de Cremona não marcaria a oposição de duas correntes paralelas e independentes, mas apresentaria a análise de dois componentes, colocados em pé de igualdade. Tais correntes operariam conjuntamente nos primeiros *amantes* da arte antiga, cujo patrono é Niccolo Niccoli[36].

Esse erudito florentino, que começou colecionando manuscritos de autores clássicos, apaixonou-se em 1380 pela escultura antiga, que mandava vir de todos os cantos da Itália. Levando-se em conta a coleção que lega a Cosme de Médicis, ele pode ser considerado o primeiro amante da arte no sentido moderno do termo. Para E. Gombrich[37], Niccoli é o catalisador que permitiu a multiplicação do número de colecionadores — príncipes, eruditos e artistas — do *Quattrocento* italiano. Seu conhecimento profundo e sua sensibilidade estão patentes em sua correspondência[38], notadamente com Poggio Bracciolini, que muitas vezes solicitou os seus conselhos.

35. Aí ele se encontra com Donatello entre 1401 e 1403; volta em 1418 e 1432.

36. Estas são, particularmente, as teses de J. Alsop, op. cit.

37. *The Heritage of Apelles*, "From the Revival of Letters to the Reform of the Arts: Niccolo Niccoli and Filippo Brunelleschi", Oxford, 1976.

Nem por isso Niccoli deixa de ser uma exceção. Entre os letrados do final do século XIV e início do seguinte, os amantes da arte antiga constituem uma ínfima minoria. Esta é dominada pela figura complexa e precoce de Poggio, que parece efetivamente ter sido um dos primeiros a conseguir aliar o olhar do erudito ao do esteta. A correspondência e os escritos desse letrado, ao qual se deve a redescoberta de Vitrúvio[39], revelam como, progressivamente e não sem apreensão, sentindo-se constrangido e com um certo sentimento de culpa, ele dá livre curso ao deleite estético que lhe propiciam as esculturas e os edifícios antigos. Torna-se colecionador, mas não é por acaso que pede a Donatello que confirme seus entusiasmos. Foram Donatello e Brunelleschi que educaram seu olho e sua sensibilidade, e que lhe ensinaram a ver, um pouco antes de seus colegas da Cúria romana e de seus compatriotas florentinos, a arquitetura e a escultura clássica.

Com efeito, durante as décadas de 1420 e 1430, travar-se-ia um diálogo sem precedentes entre artistas e humanistas. Os primeiros formam o olhar dos segundos, ensinando-lhes a ver com outros olhos. Por sua vez, estes últimos revelam aos arquitetos e aos escultores a perspectiva histórica e a riqueza da *humanitas* greco-romana, cujo conhecimento faz que sua visão das formas antigas adquira uma acuidade e uma profundidade inéditas. Donatello, Brunelleschi e Ghiberti fizeram com que Alberti, desde sua primeira visita, na década de 1420, descobrisse a arte de Roma. Em compensação, é a influência de Alberti que explica como, em 1429, Ghiberti disseca completamente o velho homem medieval e cria a Porta do Paraíso[40].

Ao cabo desse processo de "impregnação mútua"[41], artistas e

38. Correspondência de Niccoli.

39. Logo após descoberta de um manuscrito na biblioteca do monastério de Saint-Gall, em 1414 ou 1416. A edição *princeps* da obra *De architectura* de Vitrúvio data de 1486.

40. Cf. R. Krautheimer, op. cit., "Ghiberti and Alberti", p. 315 e ss.

41. R. Krautheimer, op. cit.

humanistas demarcaram o território da arte, articulando-o com o da história para aí instalar o monumento histórico. Mas nem por isso o novo olhar dos humanistas sobre a arquitetura e a escultura da Antigüidade clássica implicam um julgamento estético. O conhecimento histórico continua sendo o primeiro e único necessário na instituição das "antigüidades". Numerosos exemplos o testemunham, de Leonardi Bruni a Donato Acciajuoli ou Pomponio Leto. Quantos letrados virão apreciar os templos romanos apenas pela satisfação de interpretar o texto de Vitrúvio! Em grande medida e por muito tempo a análise visual do historiador, por mais atenta e precisa que possa se tornar, permanecerá circunscrita ao quadro do saber aceito.

A aventura intelectual de Alberti pode, em compensação, exemplificar as etapas de uma síntese consumada do olhar erudito e do olhar artístico. Seu primeiro encontro com Roma é o do leitor de Tito Lívio e de Cícero. A Cidade, então, é para ele uma soma de nomes: dos monumentos (altares, templos, basílicas, teatros, palácios) de que ele faz o inventário no prefácio de seu tratado *Della famiglia* (1428). Mas logo ele se torna arqueólogo, depois arquiteto. Os edifícios a princípio vistos como testemunhos da história romana logo são estudados e arrolados no mapa topográfico que ele prepara para Nicolau V, tendo em vista a restauração da Cidade[42].

Finalmente, o canteiro de obras romano é visto como uma lição de construção, depois como uma introdução ao problema da beleza. Para o autor de *De re ædificatoria*, os edifícios de Roma são ao mesmo tempo a ilustração das regras da beleza arquitetônica que ele busca formular em termos matemáticos e o resultado de uma "história da arquitetura" inaugural, que ele considera ter começado com os excessos na Ásia, continuado pela experimentação

42. Sobre esta *Descriptio urbis Romæ* e a grande inovação que ela traz à cartografia romana, cf. L. Vagnetti, "Lo studio di Roma negli scritti albertiani", in *Convegno internazionale indetto nel V centenario di Leon Battista Alberti*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1974. Vagnetti mostra bem as relações da *Descriptio* com os *Ludi matematici*, o que lhe permite situar o estabelecimento depois de 1443. Ele salienta a preocupação morfológica de Alberti, que busca evidenciar a forma global da Cidade.

da medida e das proporções na Grécia, atingindo finalmente sua perfeição em Roma, onde os arquitetos do *Quattrocento* virão se formar pelo exemplo de seus remanescentes. Não há nenhuma menção aos séculos obscuros que ignoraram a beleza[43].

Em compensação, outros arquitetos da mesma época, como Ghiberti ou Filarete, não deixaram de mencionar em seus escritos as obras de determinados construtores dos séculos XIII e XIV. Suas análises[44] trouxeram uma contribuição original à historiografia da arquitetura. Elas continuam, contudo, dominadas pela periodização tripartite de Petrarca: bela antigüidade, idade obscura e renascimento moderno. Esse esquema, que haveria de ter longa carreira, condiciona e orienta a visão dos eruditos, dos artistas e de seus mecenas. Exclui de seu âmbito tudo o que pertence aos períodos intermediários. O monumento histórico só pode ser antigo, a arte só pode ser antiga ou contemporânea.

A literatura dos humanistas sobre o conhecimento e o prazer propiciados pelas obras da Antigüidade faz que se espere que sejam conservadas, de forma deliberada e organizada. Esta assume formas diferentes, segundo se trate de objetos móveis ou de edifícios. De um lado, moedas, inscrições, esculturas e fragmentos diversos, colecionados pelos artistas, humanistas e príncipes italianos, são conservados nos *studioli*, nas antecâmaras, nas *cortile* e nos jardins de suas residências. A galeria, espaço específico, só aparece no século XVI, mas acontece de amantes da arte do século XV mandarem construir edifícios para abrigar suas antigüidades (mansão de Mantegna, em Mântua). A coleção que se diferencia da sala de curio-

43. A omissão, intencional, é significativa: a "historiografia", inserida no cap. 2 do livro VI, referenda e funda as regras estéticas estabelecidas pelo autor. Cf. F. Choay, *La regola e il modello*, Roma, Officina, 1986, cap. 2, retomado em *La Règle et le modèle*, 2ª ed. rev. e corr., Paris, Le Seuil, 1996. A abordagem historiográfica de Alberti subentende a distinção, feita pelos teóricos da arquitetura até Viollet-le-Duc, entre história da construção e história da arquitetura como arte. Cf. p. 75 e nota 35, p. 234.

44. Elas prefiguram a abordagem da história da arte pela obra individual tal como o modelo que Vasari desenvolve em suas *Vite*. Em contrapartida, Alberti adota uma abordagem anônima, por áreas culturais, de que não se encontra exemplo comparável — supondo-se que todos os outros elementos continuem os mesmos — antes da *Estética* de Hegel.

sidades[45] precede o museu. De natureza privada, ela oferece, contudo, já em 1471, o primeiro exemplo de abertura (uma vez por ano) ao público, com as coleções pontificais do Capitólio.

Por outro lado, a conservação dos edifícios (monumentos, grandes equipamentos e outros) tem lugar, necessariamente, *in situ*. Ela provoca dificuldades técnicas muito diferentes. Está na dependência do domínio público e político, envolve mecanismos edílicos, econômicos, sociais, psicológicos complexos, que geram conflitos e dificuldades. Não se podem colecionar os templos ou anfiteatros romanos. Não se pode mobilizar a paixão do colecionador para protegê-los. Contra as forças sociais de destruição que os ameaçam, os edifícios antigos têm, como única proteção — aleatória, se não derrisória — a paixão do saber e o amor pela arte. Foi por isso que a tomada de consciência, no *Quattrocento*, do valor histórico e artístico dos monumentos da Antigüidade não acarretou sua conservação efetiva e sistemática. A Roma do século XV é, nesse aspecto, caracterizada por uma notável ambivalência.

A partir da década de 1430 e do pontificado de Eugênio IV (1431-1447), os humanistas, em especial os da corte pontifical, são unânimes em preconizar a conservação e uma proteção vigilante dos monumentos romanos. Em uníssono, tanto em suas obras como em sua correspondência, eles condenam a conversão da Cidade em pedreiras que alimentam as novas construções e os fornos de cal. Poggio descreve para um amigo a Roma de Nicolau V: "Há uma abundância quase infinita de edifícios, às vezes esplêndidos, de palácios, de residências, de túmulos e de ornamentos

45. Deve-se distinguir a primeira coleção de objetos da Antigüidade, tal como surge no *Quattrocento*, dos gabinetes de curiosidades da Idade Média, caracterizados por sua vocação heteróclita que mistura e associa criações da natureza (raras, exóticas, bizarras, teratológicas) e criações do homem, entre as quais moedas, jóias e objetos antigos encontram, então, seu lugar. Nos países do Norte, o gabinete de curiosidades sobreviveu até o Iluminismo. Às inscrições e vestígios egípcios que o tornaram famoso, o jesuíta Kircher mistura em seu *museum* animais empalhados, conchas, cristais, objetos brasileiros. Nomeado *trustee* do British Museum em 1759, Horace Walpole se queixa a seu amigo H. Mann de que lhe deram a guarda "de embriões e de conchas". Ver F. H. Taylor, op. cit., e especialmente K. Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux*, Paris, Gallimard, 1987, e A. Schnapper, *Le Géant, la Licorne e la Tulipe* (Collections et collectionneurs dans la France du XVII[e] siècle), Paris, Flammarion, 1988.

diversos, mas completamente em ruínas. É uma vergonha e uma abominação ver os pórfiros e os mármores arrancados de seus antigos edifícios e transformados continuamente em cal. A situação presente é bem triste, e a beleza de Roma está sendo destruída"[46]. Flavio Biondo diz o mesmo e confirma esse quadro. Ele denuncia "a mão desonesta daqueles que transferem e integram os antigos mármores e as velhas pedras a outras construções, sórdidas", descreve as vinhas que vicejam "lá onde outrora se viam edifícios soberbos [cujas] admiráveis pedras talhadas foram transformadas em cal", e dá o seu depoimento: "Ao lado do Capitólio e diante do Fórum fica o pórtico de um templo da Concórdia que, quando vim pela primeira vez a Roma, vi quase inteiro, faltando-lhe apenas o revestimento de mármore. Depois, os romanos reduziram-no totalmente a cal e demoliram esse pórtico, deitando por terra suas colunas"[47].

Os mesmos *topoï* do esqueleto despojado de sua carne, da infâmia que se sucede à glória também se desenvolvem desde o *Ruinarum descriptio urbis Romæ* (1450-1452), de Poggio, até a carta de Rafael a Leão X (por volta de 1516), passando pelo poema (1453) que o cardeal Piccolomini, futuro papa Pio II, dirige a Roma "despojada de sua antiga glória" e cujo "povo ímpio arranca as pedras de suas paredes e transforma em cal os duros mármores"[48]. De um texto a outro, a violência dos protestos é idêntica, quer traduza uma preocupação de ordem exclusivamente histórica (Pomponio Leto, sob Sisto IV), quer se lhe acrescente o sentimento doloroso de uma beleza perdida (Fausto Maddalena dei Capo, sob o mesmo pontificado).

É aos papas que cabe, como no tempo de Gregório, o Grande, a tarefa da preservação. Mas agora se trata de uma conservação moderna, não mais apropriadora e mutilante, mas distanciada, objetiva e dotada de medidas de restauração e de proteção dos edifícios antigos contra as agressões múltiplas de que são objeto.

A partir da volta de Martinho V, sucedem-se as bulas ponti-

46. Citado por E. Müntz, *Les Arts à la cour des papes pendant le XV[e] et le XVI[e] siècle*, Paris, 1878, I. *De Martin V à Pie II* (1417-1464).

47. Ibid.

48. Ibid.

ficais com essa finalidade, em alguns casos por várias vezes sob um mesmo pontificado. A bula *Cum almam nostram urbem*, publicada em 28 de abril de 1462 por Pio II Piccolomini, é exemplar. Logo de início, o papa distingue monumentos e antigüidades. Desejando conservar "a Cidade-mãe em sua dignidade e em seu esplendor", ele pretende "empenhar-se com a atenção mais vigilante", não apenas para a "manutenção e preservação" das basílicas, igrejas e todos os outros lugares santos dessa cidade, mas também para que as gerações futuras encontrem intactos os edifícios da Antigüidade e seus vestígios. Com efeito, estes, a um só tempo, "conferem à Cidade sua mais bela vestimenta e seu maior encanto", estimulam a seguir os exemplos gloriosos dos antigos e "sobretudo, o que é mais importante, esses mesmos edifícios nos permitem perceber melhor a fragilidade das coisas humanas".

"Comovido por essas considerações" e sensível às conjurações dos que o rodeavam, o papa enuncia então, com respeito aos edifícios antigos, um conjunto de interdições precisas e formais que não excetuam nenhuma categoria de contraventores. Ele proclama sua concordância total com "aqueles [seus] predecessores que se levantaram expressamente contra a demolição e a depredação dos edifícios antigos"; lembra o decreto, ainda em vigor, que proíbe essas depredações e as pune com penas pecuniárias bem determinadas. Além disso, de sua parte, com "o peso de sua autoridade apostólica", e sob pena de excomunhão e de severas multas, proíbe "a todos, religiosos ou leigos, sem exceção, independentemente do seu poder, dignidade, de seu *status* ou de sua posição, do mérito eclesiástico (mesmo pontifical) ou mundano que tenham, de demolir, quebrar, danificar ou transformar em cal, de forma direta ou indireta, pública ou secretamente, qualquer edifício público da Antigüidade ou quaisquer remanescentes de edifícios antigos que existam no solo da Cidade ou em seus arredores, mesmo que eles se encontrem nas propriedades que lhes pertençam na cidade ou no campo"[49].

O propósito pontifical é firme e de uma precisão exaustiva. As medidas penais visam a "todos os artesãos e operários pegos

49. Ibid.

em flagrante delito de demolição ou danificação, assim como aqueles em nome dos quais eles agiram". Agentes *ad hoc* têm então "plena e completa autoridade" para "prender [os contraventores], confiscar seus animais, seus instrumentos e outros bens [...], forçá-los a pagar suas multas"[50]. Só o sumo pontífice poderá ordenar a anulação dessas medidas, e tal procedimento deverá necessariamente ser objeto de uma bula ou de um breve apostólico. Enfim, para que ninguém possa alegar desconhecer essas disposições, elas serão proclamadas e afixadas em toda a Cidade.

Os papas não se contentam com medidas preventivas. Eles retiram o entulho, desobstruem, restauram as antigüidades. Martinho V restabelece a função de *Magister viarum*. Eugênio IV recupera o telhado do Panteão e limpa seus arredores. Nicolau V (1447-1455) encarrega Alberti de fazer um levantamento topográfico de Roma, que será a base de um grande projeto de restauração da cidade, restabelecendo uma parte de seus eixos antigos. Alberti recebe também a tarefa de conservar e colocar em destaque os grandes monumentos da Antigüidade. O aqueduto Acqua Virgineo[51] volta a funcionar, a muralha de Aureliano é reparada, uma restauração destrutiva permite livrar o contorno do Partenon e a ponte Sant'Angelo das construções parasitas que os obstruem.

Pio II (1458-1464) garante a credibilidade de sua bula mandando, pela primeira vez, abrir em Carrara uma exploração de mármore para substituir o Coliseu. Paulo II (1464-1471), por sua vez, manda restaurar o arco de Sétimo Severo, o *Forum romanum*, o Coliseu, a coluna de Trajano. Sisto IV (1471-1484) restaura o templo de Vesta, manda desobstruir o arco de Tito, ainda espremido entre as fortificações medievais dos Frangipani. Além disso, ele define as regras de expropriação para utilidade pública e publica o primeiro decreto contra a exportação de obras de arte.

Seria entediante enumerar todas as medidas de proteção tomadas em Roma até o fim do *Quattrocento*. Em contrapartida, nem a largueza de vistas dos textos, nem a magnitude dos trabalhos de conservação realizados devem nos fazer esquecer a postu-

50. Ibid.

51. Alberti estudou Frontin de perto.

ra antitética que lhes é, de modo paradoxal, coextensiva: os mesmos agentes que se consideram e que se mostram efetivamente tão empenhados na causa da conservação participaram com constância, lucidez e alegria da devastação de Roma e de suas antigüidades.

De fato, jamais se deixou de utilizar os monumentos antigos como pedreiras para alimentar a política de construções novas dos papas. Os acordos e os contratos feitos com os empreiteiros foram encontrados nos arquivos pontificais: sabe-se o nome dos dois empreiteiros que, sob Martinho V, em 1425, foram encarregados de buscar nos monumentos antigos as belas pedras necessárias para a restauração do piso de São João de Latrão. Sob Nicolau V, o Fórum, o Circus Maximus e o Aventino produziram 2.500 carroças de mármore e de pedras talhadas por ano, sem contar o travertino e o tufo extraídos do Coliseu. Sabe-se, aliás, que se pagavam trinta mil ducados anuais a um certo Beltramo de Varese, que tinha seus próprios fornos de cal[52].

O exame das contas permite constatar que ninguém menos que Pio II Piccolomini, não obstante suas próprias bulas e as pedreiras que mandara abrir em Carrara, serviu-se largamente, para suas construções do Vaticano e de São Pedro, dos blocos de mármore e travertino do Coliseu e do Capitólio. Ele se apropriou também do porto de Óstia e da mansão Adriana e reconhece que "a construção de uma fortaleza absorveu quase inteiramente os materiais tirados dos remanescentes próximos ao nobre anfiteatro de Tívoli".

Da mesma forma, o cardeal veneziano Pietro Barbo, futuro Paulo II, obtém a concessão do Coliseu para edificar o célebre Palazzo Venezia, que abrigará suas coleções de arte antiga. Quanto a Sisto IV, o Coliseu, mais uma vez, lhe fornece os materiais da ponte que recebeu seu nome, e uma meia dúzia de templos e arcos de triunfo foram utilizados para alimentar sua política de construções[53].

Como explicar a ambivalência desses príncipes e papas que, sejam eles venezianos, florentinos ou de Siena, da mesma forma, ao longo do tempo, protegem com uma mão e danificam com a

52. Documentos publicados por Müntz, ibid.

53. Cf. M. di Marco, *Il Colosseo, funzione simbolica, storica, urbana*, Roma, 1961.

outra os edifícios antigos da Cidade? Aliás, na maioria das vezes, é contra sua atuação na devastação de Roma que se erguem os protestos dos humanistas: Poggio e Biondo visam Nicolau V; Pomponio Leto e Fausto Maddalena, Sisto IV. Mais tarde, depois que Lourenço de Médicis pilhou Roma e Óstia (sob Inocêncio VIII) e que Alexandre VI pôs o Fórum em adjudicação pela Câmara apostólica, a carta de Rafael a Leão X[54] volta a questionar a responsabilidade dos papas e de suas famílias.

Mesmo a atitude dos que protestavam, letrados ou artistas, nem sempre é coerente. Rafael não se contenta em chorar com lirismo sobre "[o] cadáver desta nobre cidade, outrora rainha do mundo, hoje pilhada e despedaçada tão miseravelmente". Ele denuncia com uma singular audácia: "Toda essa Roma nova que vemos atualmente em sua grandiosidade e beleza, com seus palácios e suas igrejas, foi toda construída, tal como é, com cal feita de mármore antigo. Eu não poderia pensar sem um profundo pesar que desde a minha chegada a Roma — há menos de doze anos — destruíram tantos monumentos belos, como a Pietà, a arcada na entrada dos banhos de Diocleciano, o templo de Ceres na Via Sacra, uma parte do Fórum, incendiada há poucos dias, cujos mármores foram transformados em cal (...). É uma vergonha que estes tempos tenham tolerado tais coisas (...). Aníbal e os outros inimigos de Roma não haveriam de agir de forma tão cruel"[55]. Contudo, o próprio Rafael beneficia-se de um breve do mesmo Leão X, que lhe confia, "como arquiteto de São Pedro, a inspeção geral de todas as escavações e de todas as descobertas de pedras e de mármore que se farão a partir de agora em Roma e numa circunferência de dez

54. Dois manuscritos, ligeiramente diferentes, foram conservados dessa carta publicada pela primeira vez nas *Obras* de Baldassare Castiglione (Pádua, 1733, edição dos irmãos Volpi). Em 1799, o abade Daniele Francesconi fez uma nova edição, que atribuía formalmente a Rafael (*Congettura che una lettera creduta di Baldassare Castiglione sia di Raffaello d'Urbino)*. Era também a opinião de J. D. Passavant *(Raffaele von Urbino und sein Vater Ciovanni Santi*, Leipzig, 1839), que contudo pensava que Castiglione podia muito bem ter colocado o talento de sua pena a serviço de seu amigo Rafael. Atualmente, imagina-se que a parte técnica da carta seja apócrifa, mas que de qualquer forma Rafael deve ter inspirado toda a primeira parte do texto.

55. Op. cit.

milhas, a fim de que [ele possa] comprar tudo o que [lhe] for necessário para a construção do novo templo"[56].

Com efeito, esses homens ofuscados pela luz da Antigüidade e das antigüidades não podiam, da noite para o dia, libertar-se de uma mentalidade ancestral, esquecer comportamentos já há muito arraigados e que continuavam sendo os da maioria de seus contemporâneos, tanto letrados quanto iletrados. O distanciamento em relação aos edifícios do passado requer uma longa aprendizagem, com uma duração que o saber não pode abreviar e que é necessária para que a familiaridade seja substituída pelo respeito.

Além disso, o desenvolvimento das coleções e a avidez dos colecionadores, quer se trate de inscrições, quer de esculturas, encontravam um terreno privilegiado nos edifícios de onde essas peças eram arrancadas sem o menor escrúpulo. Esse tipo de danificação haveria de crescer à medida que crescia o número de amantes da arte e com o florescimento do comércio de objetos artísticos.

Enfim, sobretudo, a atitude contraditória dos papas e de seu séquito é ditada por políticas econômicas e técnicas ligadas à necessidade de embelezar e modernizar a Cidade, transformando-a numa grande capital secular. A urgência da ação exige materiais de construção dos quais eles não dispõem em quantidade suficiente, bem como de espaços livres para realizar seus projetos e rivalizar com a obra da Antigüidade. Mais tarde, da mesma forma, no contexto da modernização dos territórios empreendida após os séculos clássicos, ou ainda em seguida à venda dos bens nacionais iniciada na França pela Revolução, ou ainda hoje, diante de nossos olhos, pelas mesmas razões, são os empreiteiros e as construtoras, com muita freqüência, os executores do vil trabalho de destruição.

Isso porque — e talvez este seja o aspecto mais significativo — essa ambivalência dos papas, que se assemelha a uma duplicidade, anuncia uma dimensão importante do discurso ocidental sobre a conservação e a proteção patrimoniais em geral, e a dos monumentos históricos e das antigüidades em particular. Quer se baseie na razão, quer no sentimento, esse discurso geralmente se transformará na consciência tranqüila do demolidor e na justificação da demolição. Ligando a noção de antigüidades à de sua preservação, e excluindo assim o conceito de destruição, os papas e seus conselheiros criam uma proteção ideal, cuja natureza, puramente discursiva, serve para mascarar e autoriza a destruição real, no nível da ação, dessas mesmas antigüidades.

56. Breve de 27 de agosto de 1515.

É assim que na cena do *Quattrocento* italiano, em Roma, os três discursos — o da perspectiva histórica, o da perspectiva artística e o da conservação — contribuem para o surgimento de um novo objeto: reduzido apenas às antigüidades, por e para um público limitado a uma minoria de eruditos, de artistas e de príncipes, ele nem por isso deixa de constituir a forma original do monumento histórico.

Fig. 1. O teatro de Marcellus, em Roma, por volta de 1880. Desde a Idade Média, é fechado e ocupado por famílias fidalgas e por artesãos. [p. 36]

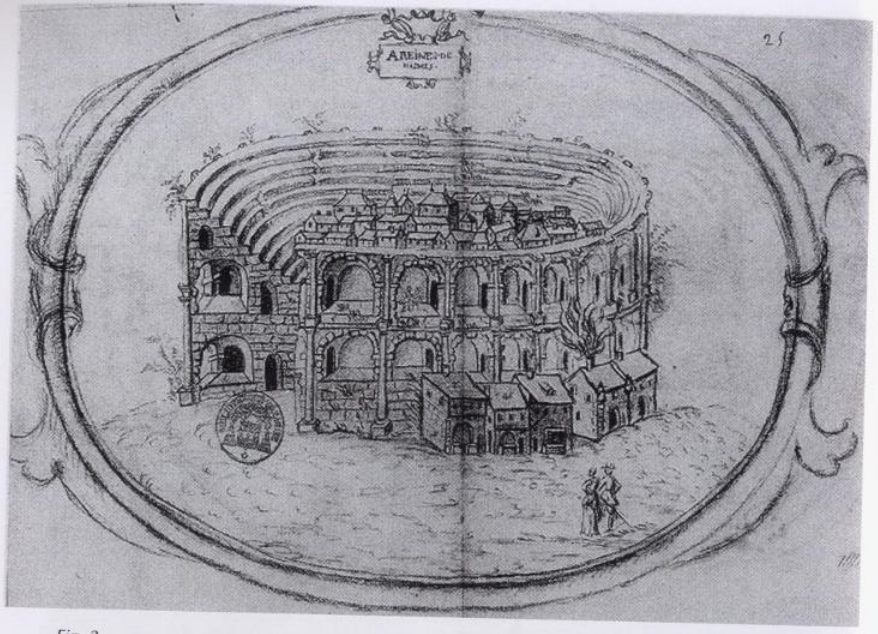

Fig. 2.

"O homem da Idade Média nunca considera o passado como morto, e é por isso que ele dificilmente o vê como conhecimento" (Philippe Ariès). Ele bloqueia e invade sem hesitação os grandes monumentos antigos, tais como o anfiteatro de Nîmes, desobstruído somente em meados do século XIX.

Em contrapartida, J. Pineton, em sua ode de 1560 a P. d'Albenas:

"Muitas vezes me dirijo
Para espairecer
Ao imponente anfiteatro
(...)
A bela cidade, digo eu
Não a que se vê agora
Mas a que se viu outrora
Cujas relíquias, ainda,
Torres e os velhos fragmentos
Dos muros magníficos
Constituem um testemunho
Da grandeza dos antigos."
[Trad. livre]

Fig. 3. As torres de defesa, erguidas desde o século XI pelos romanos, não poupam os monumentos antigos, como o arco de Sétimo Severo, gravado por Du Pérac em 1575. [p. 36]

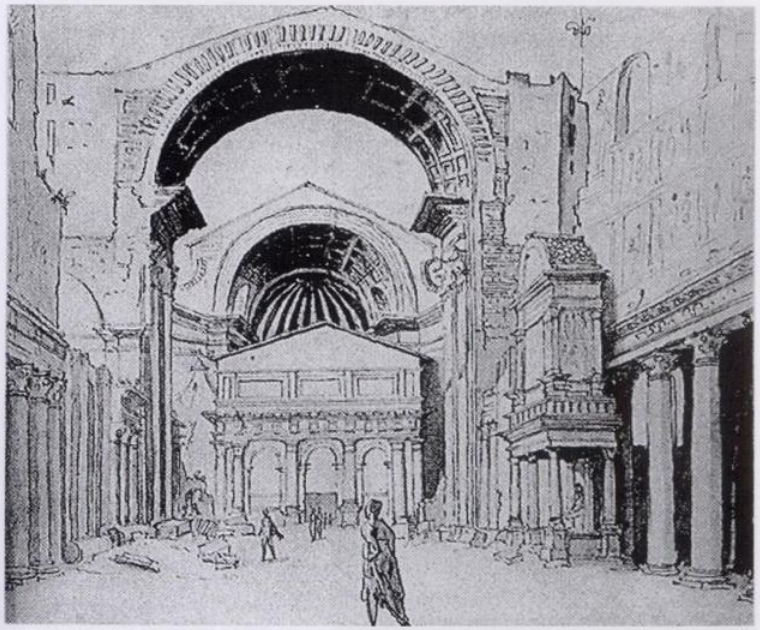

Fig. 4. São Pedro, de Roma: vista simultânea da basílica constantiniana sendo demolida e do novo santuário em construção, por Marten van Heemskerck entre 1534 e 1536. [p. 27]